

法国绘画史

法国 绘画史

〔法〕

皮埃尔·弗
朗卡斯泰尔
啸声

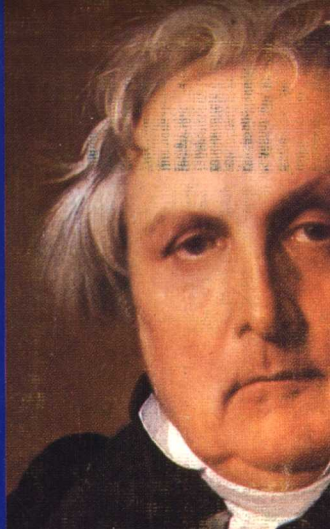
J 230.9 20

出版社



FA GUO
HUI HUA SHI

SHANGHAI
RENMINMEISHU
CHUBANSHE



法国绘画史



[法] 皮埃尔·弗朗卡斯泰尔 著
加利埃娜·弗朗卡斯泰尔 合作
啸 声 译

上海人民美術出版社

PIERRE FRANCASTEL

avec la collaboration de

Galienne Francastel

HISTOIRE
DE LA PEINTURE
FRANCAISE

EDITIONS GONTHIER

1955

法国绘画史

〔法〕弗朗卡斯泰尔著

啸 声 译

上海人民美术出版社出版

(上海长乐路 672 弄 33 号)

新华书店上海发行所发行 市印刷七厂印刷

责任编辑: 刘明毅

封面设计: 陆全根

开本 850 × 1156 1/32 印张 20.5 环扉 5 页 字数 27.0000

1987 年 1 月第 1 版 1987 年 1 月第 1 次印刷

印数 0.001—2,800

中译本序言

加利埃娜·弗朗卡斯泰尔

一部绘画史也象任何其他艺术史一样,可以用许多方式去理解:可以理解为按编年顺序排列的一张作品清单;也可以理解为各种理论思潮和风格流派之间的较量、对抗;还可以理解为对每个为当时艺术创作做出贡献的艺术家个人的、特殊的、与众不同的创作所作的一系列分析。这些理解方式,无一不具备某种确定无疑的好处;但是,就其全体而言,却有共同的弊病。弊病在于,都把艺术领域当作一个独立的实体;而这个独立实体,又是根据接续交替的特殊规律,被一些十分确定的日期框死在把每个时代都截然断开的时间内:罗曼艺术结束,则哥特艺术开始;哥特艺术衰亡,则文艺复兴崛起,如此等等。

当初——距今也已经很久远了——在皮埃尔·弗朗卡斯泰尔和我试图为广大公众撰写一部法国绘画史的时候,专家们正在对以下这些日期应该如何划定而争论不休:文艺复兴始于十六世纪,十五世纪,还是十四世纪?古典主义在巴洛克艺术之前,还是之后?争论尽管争论,可是对于把贴上这些标签的时期看成是自成一体并且互不相干的那种原则,谁也不曾提出任何质疑。

我们感到,必须突破这个僵死的框框。鉴于作品及其作者的实际存在,又考虑到区分彼此的风格差异这一事实,我们力图做

到既看人又看作品，而且把他们的作品看成是艺术思想、艺术语言和表现手段与在某一社会中出现、统治或阻碍这个社会的其他一切表达思想感情的方式的结合体。

显然，造型艺术的特殊之处在于它的直观性。这一特点是通过一套特别的制作方法而获得的。但是，除此之外，也还可以用其他各种不同的表现方式，即除艺术以外的人类活动的其他表达形式来表现思想、感情、冲动，或动机。艺术和其他表达形式一起，共同分担了对某个社会的被称作道德、社会、物质或文化状况的表现；艺术同样是隶属于上述状况的。在一定社会里，上述状况和各种表达形式远非一模一样，它们在生活中由各个社会集团根据时而截然相反时而相近但绝非一致的不同目标所导致的冲突或结盟表现出来。因为，凡是活生生的、有创造力的社会，都不是一模一样的，否则就会死亡，而要把艺术从这一事实中独立出去、把它限定在一些综合的定义中的企图，看来同正确评价艺术的性质及其在社会中所起的积极作用，是背道而驰的。

在写这部《法国绘画史》时，我们的这种理解方式完全不符合当时人们的口味。可是这一理解方式的最初结果，却轰毁了编年上的框框。从我们在摆脱旧规则的约束后所做的分析来看，一种风格并不是在另一种风格产生的时候必定死亡。例如，即使到了文艺复兴盛期，哥特艺术还依然活着，繁荣着，传播着，充实着。而且，即使某种发展方向不同的演变带来一种新风格，并且卓有成效地符合某些社会集团或政治集团的需要，而那种有过丰富实践、久经考验的旧风格在新风格形成时期照旧能够生存下去，并不因此而一蹶不振，或就此抱残守缺，不再继续完善。它仍然满足某些社会集团的需要，尤其是满足那些运用曾经培育出令人赞叹、为人热爱的杰作的长期实践经验来从事教育的集

团。

对从伏尔泰和启蒙运动时代继承下来的按世纪划分的做法提出质疑,从而引起看法改变的另一个例子是:十七世纪——亦即法国人的伟大世纪——的形象,在皮埃尔·弗朗卡斯泰尔的探索的眼光里,有了明显的改变,即从铁板一块的完整变为五花八门的多样;而且,它的时间间隔也越出了十九世纪的评论界为它规定的传统界限。在这一新的背景中,绘画这门艺术所遵循的道路,同我国建筑和雕刻所走的路是不相同的,无论从年代顺序和质量上来看,都是这样。绘画只是很晚以后才作为独立的法国画派出现;但是,它却为一场运动奠定了基础,这场运动导致具有世界影响的欧洲艺术中心从罗马迁到了巴黎。

《法国绘画史》是这种摆脱因袭观点而进行直接考察的成果。它在“艺术社会学”这一学说的建立过程中,占有特殊的地位。皮埃尔·弗朗卡斯泰尔在长期的教学和研究中,发展、挖掘、深化了这一学说。这本书的好处显然不仅仅在于成书年代早于后来的那些权威性著作[注],因为在它之前,已经有了一九五一年出版的《绘画与社会。从文艺复兴至立体主义期间造型空间的诞生与破坏》。这本书的好处在于:在研究那些不可估量的因素比比皆是艺术事件所提出的如此微妙的问题时,作者所采取的方法——说得更确切些是立场——后来长时期地沿用了下去。写一部完整的历史,同写一段有限的时期、一个被肯定了的艺术运动或一位艺术家的专论相比,作家的任务是不一样的。在后一类情况下,就必须大力搜集材料。因为,哪怕是局部性的、暂时的偶然事件,都可能对一个艺术潮流的产生或一位艺术家的成长具有头等重要的意义。但是,一个民族的绘画史,仅仅是其全部历史中的一部分。必须这样看待;而绝不要忽视这些地域上

局部、时间上有限的偶然事件，同决定和形成一个民族命运的进程之间在价值上的差别。

一九八四年七月于巴黎

[注]《十九世纪及二十世纪的艺术与技术》，一九五六年。

《具象的现实。艺术社会学的构成要素》，一九五六年。

《形象与地点。意大利十五世纪的视觉范畴》，一九六七年。

《艺术社会学的探讨》，一九六九年。

导 言

要对各种事件确定一个严格的起点,难免会有些随意性。可是,对事件的起源和起因如果隔雾相看,那也绝不可能弄清它们所具有的积极和创新的性质。因此,我们不想在这里对本著作所选择的方法作全面解释。法国绘画早在十四世纪之前已经存在。显然,把对法国的研究同木板绘画(le tableau)的出现联系起来,多少有些人为的性质。不过,为了制作这类作品,毫无疑问,绘画不得不向自己提出一些新问题;这些新问题,与前辈艺术家所熟悉的问题相比,大不相同。这种独立的绘画形式——本书的研究对象——所倡导的各种样式,虽然在某些方面脱胎于旧有的技巧和传统,然而,绘画一旦脱离宏伟的建筑物,则便向艺术家提出许多新的课题。因而,认为十四世纪确立了一种新的绘画形式,是合乎情理的。

不仅在法国,而且在整个欧洲,这种绘画被确定为一种创新的画种,这不仅是相对于壁画或彩色镶嵌玻璃窗这类大型绘画,也是与另一类绘画相比较而言的。与大型绘画的传统平行发展的,还有另外一种形式,它在西方广为流行已经有若干世代了。这便是另一极端的细密画。自古以来,细密画在西方文明中所经历的命运,是和大型绘画一样的。如果我们认为,绘画能满足各个人类社会的永恒需要,或者说,是思想的一种机能的反映,那就必须承认:这种功能在历史的不同时代,都能找到不同的表现形式。

显而易见,这些形式所重视的,不是选择者事先挑选细密画或壁画、架上绘画或镶嵌画作为表现手段的任意性,而是那一历史时刻的一般条件,这既包括社会环境,也包括物质上的可能性。某个国家、某个时代“绘制”了镶嵌画,那是因为这个国家、这个时代有某种类型的砖结构教堂,而这些教堂需要对在某些场合聚集起来的广大信徒表现那种既是个人信仰又是集体信仰的种种象征性的形象;它之所以“绘制”镶嵌画,也是因为这个国家、这个时代所掌握的经济手段和物质手段是有限的。中世纪同时采用大型绘画和细密画这两种形式,因为一方面要教育大众,另一方面又要向人数十分有限的知识阶层提供给个人使用的读物。说实话,中世纪装帧华丽的宗教典籍的出现,主要是因为富人们不爱读书,而更喜欢翻阅带画的书籍。当他们不打算原封不动地保留那些礼拜仪式——其日期每年都有变化——的繁文缛礼时,手抄典籍就等于向他们提供了一座供私人使用的、可携带的小教堂。与此同时,当建筑术的发展使得可供装饰的墙面所剩无几时,中世纪便创造出另一种完全独特新颖的绘画,即玻璃上的绘画,也就是彩色镶嵌玻璃窗。是为了减轻建筑结构的负荷,还是出于有关改进凿石技术的经济考虑,才促成彩色镶嵌玻璃窗的发展?还是恰恰相反,仅仅是一种趣味上的改变,是要用透明的色彩取代不透明的颜料,从而推动建筑师为彩色镶嵌玻璃窗留出越来越大的地方?对此,人们争论不休,而且还会争论下去。哥特式艺术的功用主义,无论是出于节约材料的考虑,还是出于使建筑物内部空间必须具备神秘性的考虑,事实终究是:在十四世纪中叶,绘画艺术的功用——其实质是如此稳定不变而表现形式却又如此丰富多彩——是同细密画和大型艺术这一双重传统联系在一起的。

因此,把法国绘画史的起点确定在十四世纪中叶这样一个近代时期,也就是说,确定在出现用新的社会和技术方法处理造型形象的时候,不完全是随意想出来的了。当时,无论在法国还是在欧洲,出现了一系列作品,既不附属于建筑物,也不附属于手抄书籍,可以搬动,用于装饰,制作它们既是为了诠释疑难,又是为了赏心悦目。这样,就在绘画的历史长河中开辟了一个特定的时期。

考察这个特定时期是件饶有兴味的事情。同样,由于我们这个技术新纪元的不断发展造成了目前的社会大动荡,考虑一下这种表现形式能否继续存在下去,也是合情合理的。谁要是认为绘画——就其从十四世纪到二十世纪在西方发展起来的含义和形式而言——已经死亡,而本书无非是在追述一个已然成为历史的形式的全部发展过程而已,不免有些武断了。无论如何,这个涉及木板绘画的用途和形式的问题,今天肯定又重新向史学家和评论家提了出来;他们对此无疑是最清楚不过的;至于艺术家们,那就更不用说了。所以,本书的宗旨是单一的,仅局限于在法国一国之内叙述绘画的一种特定形式的演变过程。这种形式在今天虽然还没有死亡,但是它的衰败毕竟已成定局。

研究的对象确定了,年限也划定了,于是,真正的困难便在于为实现这一意图而采取某种相宜的方法。

主要的困难来自于对材料按世纪、按国别的剪裁。我先不忙于对第一点作出解释,因为第一点引起的原则性分歧可能会少些,假如我们大家都接受把法国艺术从欧洲艺术总的运动中独立出来这个条件的话。当然,我们必须看到,这里也有某种随意性。还必须看到,在这样做的同时,重提法国艺术与同时代的意

大利风格或佛兰德风格之间的关系，亦无济于事。因为，那无非是些参考而已。可是，用法国艺术，或意大利艺术，或荷兰艺术，这样的词是很合理吗？

在我们感兴趣的这段时期内，困难依然重重，而且要比由于国界不断变动而造成胡乱使用常用名称的情况更加明显。一到迫不得已时，就提意大利艺术，虽然意大利也无非是一群往往互相敌视或者各自为政的小诸侯国而已。可是，佛兰德艺术呢？或者，荷兰艺术呢？还有，德国艺术呢？尤其是，法国艺术呢？在出现了阿维尼翁这一段插曲（一三〇三年教皇卜尼法八世与法王腓力四世争权失败后死去，受法王支持的法国人贝特朗·德·戈继承教皇，称克雷芒五世。因惧怕意大利的反对，一三〇九年移至靠近法国边境的阿维尼翁，当时属教皇国，今属法国。此后六任教皇皆法国人。这标志教皇权势由盛而衰的重大转折。一三七八年后，阿维尼翁和罗马两地教皇并存；并存局面至一四一七年康斯坦茨公约会议而结束。——本书注释均为译者所加）之后，一直到十七世纪，许多画家都是来自邻国，这是极为明显的事实。为什么诸如洛林这些重要中心直到这段时期的末尾才聚集在法国宫廷的周围？然而，为什么到了十八世纪，法国的艺术家却又遍布整个欧洲？

我们首先要承认，这个问题并非为法国艺术所特有。意大利艺术尽管具有得到公认的一致性，它也还是挡不住来自北方的各种风格的影响，特别是法国风格和佛兰德风格的影响。撇开影响，只在意大利国界内谈意大利艺术，在法国国界内谈法国艺术，都是不足取的。另外，一些民族的风格，如荷兰风格，显然同当时新社会的形成联系在一起。荷兰艺术表现了北方低地国在十七世纪为争取独立而作的斗争。因此，可以看到：有时，例如在意大利，一些强有力的风格传统，尽管经历了种种政治动乱乃至

国家分裂，仍然保持了下来；有时，例如在荷兰，情形恰恰相反，某种风格会随着历史上一个极其暂短的插曲出现而诞生，并随着它的结束而消失。因此，似乎并不能把艺术的发展与政治单位的发展或国家的独立存在联系起来。

要是试图把艺术的发展同某个特定社会阶级的地位上升联系起来，情况也不见得更妙。举例来说，在十四世纪的后三十年中，教会起决定性作用；而在十五世纪，决定性的发展则与君主取代诸侯联系在一起。可是，有些人却想把十五世纪意大利绘画的突飞猛进，同富有的自由民阶级登上权力宝座联系起来。更其天真的是，另一些人又把十五世纪艺术的飞跃，同在雇佣兵、教皇和专制君主统治下的公社（中世纪时新兴资产阶级从封建领主手中取得自治权的城市）的迅速发展联系起来。

我不想节外生枝，而是仅仅注意到：不要从政治的角度或庸俗社会学的角度去谈论法国艺术。反过来，让我们把一切理论抛在一边，那么，只消看上一眼，显然就可以确切无误地把一件法国作品同意大利的、佛兰德的、荷兰的或德国的作品区别开来。因此，这里所涉及的，并非是一个可以一笔带过的、毫无意义的问题。

独立的法国艺术的存在，是极为明显的事实。尽管在它的创始者行列中经常出现外国出身的艺术家，它也完全能够把这种现象融合到自己的存在中去。只需看一眼兰布尔兄弟(les Limbourg)和克卢埃父子(les Clouet)的作品就能知道，这既不是外来艺术，也不是在吸收外来特点的基础上形成的折衷艺术。这就使我们想到，对于法国艺术，就象对于意大利艺术或佛兰德艺术一样，无论是占主导地位的经济条件，还是政治条件，或是地理条件，都不是决定性因素。如果说法国艺术由来已久，如果说

在技术、经济、政治的发展促成人类总条件的每一次更新时，法国艺术都曾不断地将之表现出来，显而易见，这是因为始终存在着一个法国社会的缘故。

我对社会的理解，不是按照日耳曼—斯拉夫概念，把它看作在权力等级上对人所作的高低贵贱的分类；而是把它看作一个由技术素养、能力和权势完全综合在一起的集体环境。一个社会的存在，必须以一整套的交流和反作用为前提；按等级分类还在其次。在一个活生生的社会里，有多少屈从，就有多少抗争。某些人类集团必须维持自己对某种特定生活方式的一切外部事件表示赞同或反对的能力，这才是重要的。超越政治和经济一切变化形态的艺术，它所表现的正是某些环境——象某些人类集团一样——进行思考的能力，特别是创造生活中的独特的习惯、风俗和技术的能力。没有交流就没有艺术。认为艺术首先是一种孤立活动的结果，认为只是在把个人天才的成果奉献给同时代人的时候艺术才进入社会，那真是荒谬之极。确切地说，盎格鲁—撒克逊世界在我们所涉及的这段时期中，不曾有过艺术。虽然他们有过许多了不起的人物，但是，在有些人想对不同于自己集团的其它集团作出评判、并想把这些集团的形象介绍给另外一些集团时，他们只创造了文学。莎士比亚为贫富、雅俗混杂的公众剧场编写了历史剧和诗剧。乔叟描写了他那个时代的三教九流。把艺术看作是由某个社会阶级出于顾影自怜而为自己所创作的理论是荒谬透顶的。艺术，或多或少总是一种演出，是一种表演。它使得那种对人加以区分而不是加以归类的因素明显起来。如果说也象法国艺术一样，确实始终存在过意大利艺术，那是因为在这两个国家里，政治和经济的盛衰变化无论怎样大，社会都是始终存在的，也就是说，存在着人与人之间的一整套生动

活泼的关系,存在着从一个社会等级向另一个社会等级过渡的充分可能性,存在着直抒己见的雅趣和胆量,敢于说出对某种活动形式的偏爱。总之,既然存在不同的社会组织,它们对物质生活的形式和精神生活的形式各有所好,实践时又各有千秋,既然法国人总是喜欢把自己的评判明确地表露出来,那么,我们就可以谈论法国艺术了。有些国家的人民,例如英国人,他们世世代代都有自己独特的生活方式。可是,在他们那里,权力的份量显然由于征服的传统而变得那么沉重;同时,感情流露的需要却又那么有限。因此,他们不曾有过独特的艺术形式。与此适成对照的是另一种生活方式,在那种生活方式下,人们的意愿针锋相对,各自对不同的思想和习惯固执己见,而且,都有按捺不住的表露和表现感情的要求——这便是法国风格赖以不断发展的土壤。

于是,这就不难理解:这种风格的界限并不由政治现实决定的。因此,我们可以相信民族而不必相信种族。法国绘画的情形恰好说明了这个区别,因为在法国画坛上长期活跃着这样一派人物,他们出生在一地,而工作却在另一地,他们的人数很可观。确实,佛兰德早先是归法国国王管辖的。可是,我们又发现,到了十六世纪和十七世纪,即使政治上的脱离日益严重,上述情况却并没有改变。勃艮第公爵和弗朗索瓦一世毫不犹豫地定居在巴黎和枫丹白露。普桑(Poussin)也属于上述这种人,虽然忠心臣服于法国国王,却生活在罗马,因为他在那里找到了施展自己才华的最佳环境。决定一切的因素是订件:哪里有工作,画家就到那里去。而且,以往艺术中心的形成和发展,撇开艺术家们的个人才能不谈,显然还有另一个同等重要的因素:环境。在环境这个概念里,还应该把那些为创作提供物质手段的权贵们的作用

包括进去；当然，也还必须包括另外一些更加复杂的因素。

巴黎的艺术市场始于十三世纪。它与若干世纪以来法国环境在艺术上所起的统制作用不一样。我们甚至可以看到：在弗朗索瓦一世和路易十四以后，那种对文化艺术事业过分的资助，反而两度造成法国画派的衰落。真正的繁荣时期，是路易九世、查理五世、路易十三等朝代，以及十八世纪；在这些时期，巴黎正是艺术品的大贸易中心。占上风的审美趣味不能象法令那样强加于人，它只是富豪、艺术家和形形色色公众之间往往是互相矛盾的共同意志的结果。艺术只有丰富多彩才能存在，正如它只有依靠高度的表现技巧和表现要求才能存在一样。

此外，这里并不是要探讨对形成一个大艺术中心起支配作用的先决条件，而是仅仅想在讨论法国绘画史时，确定从哪个方面去谈论法国风格。那种探讨种族素质中的不变因素的方法，是毫无意义的。而且，也并不存在一个一成不变的法国社会。社会一如艺术，在不停变化着。我们是不会这样认为的：艺术家只是好歹忠实地再现了一个世界的固定不变的那些因素，而这个世界则又是被一国居民的自然条件和种族结构永远确定了。世间万物无时无刻不在变化。世人熙来攘往，即使还不曾以自己的积极活动极大程度地改善所处的环境，但终究在用自己的技术改变着它。所以，数百年来的法国绘画有着不断变化的外貌，而不反映某种一成不变的景象。同样，观察的内容也在一代又一代人中间变化着。人们在学习看的同时也在学习做。因此，我们并非一定要这样说：就全体法国人所共有的基本表现体系而言，法国艺术的天赋(le génie)在于感情上的某种细微差别。就算对几百年来法国绘画的不同形式进行客观分析而发现了一致性，那无论如何也只是由果溯因的逆推类比罢了。那么，所谓法国绘

1
D

画的天赋是否就是对现实的充满诗意的感情，也就无需考虑了。艺术家从不单单为了在某种传统形式中或纯系臆想的构思中就位而进行创作。艺术作品首先是人的信息活动的产物；它既是作品，又是对象。我们通过艺术作品可以找到的，不是变化着的人类集团在假设稳定时的不变态度，恰恰相反，却是永远变化着的各种感觉的综合体系。一位艺术家从不提供他那个时代的知识和奇闻的总和；但是，他却向我们指出：他那个时代所有的个人——就象所有社会一样——的两重性愿望是什么。即：一、在混乱不堪的感觉洪流中，通过各类现象去发现鉴别感觉和描绘感觉的种种新因素；二、对其它因素提出强制性的表现样式。艺术作品作为对世界的探索和对自我的肯定，既是独特的，又是普遍的。然而，它的价值不在于和真实事物的相似程度，而在于造型体系的牢固性和概括性。为此，我们就不会象通常所做的那样，简单地用一个感情上的修饰词来给法国绘画下定义了；这种修饰词到末了会把艺术家的个性连同他们作品的独创性统统排除掉的。

另外，想对每一件作品的独创性和一个民族在若干世代中形成的艺术趣味中的不变因素这两者之间的关系下一个断然的定义，也是徒劳无功的。想在人类精神产品中确定观察和创造的准确成分，同样是白费力气的。想要把创造力仅归结为集体的或个人的、想象的或现实的，也是同样地勉强。只要我们承认，从十四世纪到二十世纪，我们在西方看到在制作或多或少脱离了大型绘画的木板绘画过程中，确实有某种绘画形式发展起来了；只要我们承认，我们通过历史的变迁看到，在有若干固定中心的变动国界内，始终存在着一个时而保守、时而进步，却又一贯意识到自身独特性的社会；那么，我们就会看到，有几个积极的问题

将会提出来,这些问题将构成本书行文的线索,并将有助于解决如何断代——即如何确定在连续的社会历史中所存在的迥然不同的历史时期——这一难题。

为此,我们首先要强调创作中心的重要性。在一个特定时代,创作中心的数量决不是无限的。对一个一心献身于绘画事业的十四世纪的人来说,他的选择仅仅局限在几个城市中间:巴黎、锡耶纳,还是佛罗伦萨?尔后才是次一等的中心;然而,人们可以在那里学画,却没有希望参加跻身前列的角逐。到了十五世纪,人们突然看到各种标新立异的画派纷纷涌现,不仅佛罗伦萨的面貌焕然一新,而且威尼斯、米兰、荷兰、莱茵河流域、多瑙河流域也都投入美术创作活动。其它诸如布拉格、西班牙或葡萄牙等还不能完全独树一帜的中心,则在为近代艺术大肆鼓吹。当时的法国突然退到后面去了;而它在十一世纪到十四世纪期间,曾是罗曼式文化(*la civilisation romane*)和哥特式文化(*la civilisation gothique*)的无可争辩的中心。法国只在卢瓦尔河流域和阿维尼翁出现了几个孤立的画家;而且,值得注意的是:他们的大胆独创同当时的总运动很不相同,从某种意义上说,也没有被人发现,没有被人理解。无论是富凯(Fouquet)、穆兰画师(*le Maître de Moulins*),还是卡尔东(Quarton),均未形成一个足以与佛罗伦萨,与尔后的威尼斯和荷兰的国际声望相抗衡的画派。

然而,我们还可以看到:就纯造型艺术的创作而言,这些画家的创造精神并不亚于他们同时代的佛兰德人和意大利人。由此产生了一个至今尚未弄清楚的问题。一种艺术形式的传播,一种风格的传播,并不是单单与其起源和性质相联系;亦取决于外